

## Fokalizacja zmysłowa – pożytki z pojęcia dla badania obrazu postaci innych kulturowo na przykładzie *Spotkań włoskich* Mariana Brandysa

Pojęcie focalizacji, upowszechnione w badaniach nad narracją przez Gérarda Genette'a w latach siedemdziesiątych, pozwoliło na jasne oddzielenie głosu narratora od perspektywy poznawczej, z której prezentowany jest czytelnikowi świat przedstawiony w utworze czy jego fragmencie. Francuski badacz zdecydował się zastosować właśnie ten termin, wybierając go w miejsce synonimicznych, w jego ujęciu, „punktu widzenia” i „perspektywy”, aby uniknąć zbyt mocnych konotacji wzrokowych; focalizacja/punkt widzenia jest bowiem sposobem ograniczania przez narratora informacji na temat bohatera: informacji dotyczących nie tylko tego, co może widzieć, ale też tego, co postrzega, odczuwa, sądzi itp. (Genette 1980: 189–192). Samo pojęcie focalizacji zyskało dużą popularność i doczekało się w latach następnych sporej liczby analiz, także tych próbujących podsumować jego literaturoznawcze losy (por. np. Nelles 1990, Łebkowska 2004).

Dla niniejszych rozważań dzieje pojęcia nie są jednak istotne. Będzie mnie ono interesować jako tekstowa figura intersubiektywności (por. Rembowska-Płuciennik 2012), pozwalająca obserwować stosunek narratora do bohaterów. Chciałabym się skupić w tym miejscu na tylko jednym rodzaju danych, które czytelnikowi udostępnia narrator: tych związanych bezpośrednio z doznaniem zmysłowymi bohaterów. Pojęcie focalizacji zmysłowej, którym posługuje się w swoich pracach Magdalena Rembowska-Płuciennik (2006, 2012), pozwala nie tylko na skupienie uwagi na informacjach o doznaniach psychofizycznych postaci, w przeciwieństwie do tych odnoszących się do ich zasobu wiedzy czy światopoglądu, lecz również na obserwację przeświadczeń opowiadającego na temat sposobu zmysłowej percepcji świata przez opisywane osoby.

Wprowadzenie przez Gérarda Genette'a pojęcia focalizacji pozwalało zaznaczyć, że ujawniana przez narratora wiedza o treściach świadomości bohatera, o zróżnicowanych stanach wewnętrznych i zdarzeniach mentalnych, obejmuje także wgląd w doświadczenie percepcyjne postaci, w doświadczenie nie tylko psychiczne [...] ale i psychosomatyczne. To doświadczenie orientuje bohatera wobec całego przedstawionego świata, wyznacza zasady jego kontaktu z tym światem i określa zasób zgromadzonych na tej podstawie informacji (Rembowska-Płuciennik 2012: 191).

Badaczka określa focalizację zmysłową jako jedną z podstawowych technik symulacji cudzego doświadczenia: w obrębie modelu symulacji (który wyróżnia jako jeden z narracyjnych modeli intersubiektywności, obok m.in. projekcji i identyfikacji) uznaje focalizację za „wyznacznik relacji postać–narrator” (Rembowska-Płuciennik 2012: 191):

Uważam, że w obrębie tych form narracyjnych, których tradycyjne badania nad narracją nie łączą z literackimi przedstawieniami świadomości, focalizacja pełni ważną funkcję artystycznego środka dostępu do cudzych stanów wewnętrznych, reprezentuje bowiem **symulowanie** doznań zmysłowych innego podmiotu przez narratora, jak i przez inne postaci (Rembowska-Płuciennik 2012: 189–190; wyróżnienie w oryginale).

Interesuje mnie ten właśnie aspekt omawianej techniki. Sądzę, że szczególne owocne wnioski może być badanie stosunku **narratora-autora** tekstu **niefikcjonalnego** do postaci, które opisuje: metafora focalizacji może pozwolić na ujawnienie jego niewypowiedzianych przekonań co do ich charakteru, mentalności, wrażliwości, emocjonalności itp. Zwłaszcza teksty reportażowe, w których u podstaw pisarskiej strategii leży zainteresowanie innym człowiekiem, szczególnie należącym do odmiennej niż autor grupy społecznej, etnicznej czy kulturowej, mogą ujawniać, poprzez tryb focalizacji, informacje dotyczące przekonań wykraczających nawet poza pole zainteresowań ściśle literaturoznawczych. Podobnie teksty podróżnicze – ich analiza pod kątem technik przybliżania i oddalania perspektywy bohatera opisywanego przez narratora-świadka może wspomóc badania na temat wyobrażeń dotyczących przedstawicieli innych kultur.

Relacją, która mnie szczególnie interesuje, jest stosunek polskich podróżników i/lub reporterów do osób narodowości włoskiej. W polskim piśmiennictwie można znaleźć wiele pozycji relacjonujących wyjazdy i pobyty w Italii i mam tu na myśli zarówno dzieła uznanych pisarzy – Jarosława Iwaszkiewicza (m.in. 1956, 1977), Zbigniewa Herberta (1962) czy Jana Parandowskiego (1970) (by wymienić tylko kilku spośród twórców XX-wiecznych) – jak i trochę mniej znanych autorów-amatorów, antropologów, na przykład Dariusza Czai (2011), czy socjologów – chociażby Marcina Czerwińskiego (1964). Z uwagi na ograniczoną objętość niniejszego artykułu skupię się na analizie tylko jednego utworu.

Zbiór szkiców reportażowych Mariana Brandysa *Spotkania włoskie* (1953) to rezultat pięciomiesięcznej wędrówki dziennikarskiej autora po Włoszech w roku 1949. Na główną część książki składa się czternaście różnej długości tekstów, traktujących przede wszystkim o miejscach rzymskich (dziewięć części), w mniejszym zaś stopniu relacjonujących obserwacje z innych rejonów Półwyspu Apenińskiego (Turynu, Neapolu, Sycylii). Sporo miejsca zajmują, poza jednym wyjątkiem, niewyodrębnione w osobne rozdziały analizy społeczno-politycznej sytuacji powojennych Włoch, dokonywane z mocno zaznaczonej perspektywy socjalistycznej. Cały zbiór spełnia zresztą postulat socrealizmu w literaturze (Owczarek 1995), co nie pozostaje bez znaczenia dla określenia funkcji różnych typów fokalizacji zauważalnych w tekście.

Narratorem w *Spotkaniach włoskich* jest polski reporter; narracja pozostaje pierwszoosobowa we wszystkich tekstach zbioru, choć obecność Brandysa jako bohatera wydaje się mniej widoczna, gdy narrator nie opowiada o zdarzeniach, w których uczestniczył, lecz rekonstruuje je na podstawie wiadomości zasłyszanych od osób trzecich. Te partie książki będą mnie mniej zajmować: skupię się na scenach, w których Brandys uczestniczył bezpośrednio, o czym zaświadcza informacjami na temat swojej, a przede wszystkim włoskich bohaterów, fizycznej obecności.

Najpierw zadaję pytanie o to, jak polski narrator postrzega włoską wrażliwość, sensualność, jak „czyta umysły” swoich bohaterów (Rembowska-Płuciennik 2012: 190). Zacznę od analizy jednej ze scen: spotkania reportera z włoskim chłopcem, by następnie prześledzić, na mniejszych już partiach tekstu, pewien powtarzający się typ fokalizacji zmysłowej.

Któż z mieszkańców nadtybrzańskiej dzielnicy Prati nie zna małego Paola? Co dzień w południe przechodnie szerokiej i tętniącej gwarem ulicy Cola di Rienzo bywają świadkami charakterystycznej scenki, jaką można oglądać tylko pod lazurowym niebem Rzymu. Na chodniku ulicznym w okolicy wielkiego domu towarowego „Zingone” klęczy mały kędzierzawy chłopczyk – lat może dwunastu – i, pochylony w zapamiętaniu nad kamiennymi płytami, kreśli coś na nich kolorowymi kredkami, pomagając sobie w tym zajęciu różowym koniuszkiem języka, który bezustannie i pracowicie przesuwają się z jednego kąta ust w drugi. Co pewien czas któryś z przechodniów zatrzymuje się przy chłopcu, przez chwilę przygląda się jego dziełu, a potem rzuca na bruk kilkulirowy banknot. Młody rysownik, pochłonięty swą pracą, zdaje się w ogóle nie dostrzegać tych datków. W pół godziny obraz jest skończony. Z kamieni bruku wykwita, nieco przejaśkrawiona kolorystycznie, ale poza tym zupełnie udatna, kopia jednej ze sławnych Madonn szkoły Rafaela. W górnym rogu obrazu widnieje napis: Cerco lavoro. Telefonare 436-957. Paolo. (Szukam pracy. Telefonować 436-957. Paolo).

Paolo powstaje i wówczas dopiero spostrzega rozrzucone na bruku pieniądze. Zbiera je z pewnym wahaniem i jakby ukradkiem, po czym odchodzi. Madonna na bruku jeszcze przez parę godzin uśmiecha się wyrozumiale. Później zdeptują ją podeszwy przechodzących ludzi. Następnego dnia powtarza się wszystko znowu od początku (Brandys 1953: 15).

Przytoczona powyżej scena, pochodząca ze szkicu *Roma è bella*, zostaje przez Brandysa wprowadzona jako ilustracja genezy włoskiego żebractwa, a los Paola, przyuczonego do zdobywania pieniędzy w ten sposób przez mieszczańskie społeczeństwo, jest traktowany w całym zbiorze jako emblematyczny. Mamy do czynienia z trojgiem bohaterów: (1) reporterem-narratorem, (2) Paolem, który znajduje się w centrum jego zainteresowania, oraz (3) bohaterem zbiorowym – niezidentyfikowaną grupą przechodniów. Narrator, który patrzy na Paola, jest tu jednocześnie fokalizatorem, jego tekstowa świadomość dostarcza czytelnikowi informacji o stanie, sytuacji, doznaniach chłopca. O psychofizycznej sytuacji reportera prawie nic nie wiemy: z tego, co mówi o Paolu, można jedynie wnioskować odnośnie do dystansu: obserwuje go z pozycji wystarczająco bliskiej, by dostrzec na twarzy pochylonej nad chodnikiem zaafierowanie czy ruchy języka, by ocenić jakość rysunku, odczytać napis. Przechodnie pozostają postaciami bez żadnej charakterystyki: ktoś się zatrzymuje, przygląda, rzuca banknot, odchodzi: wszystkie te informacje są dostępne zarówno z perspektywy Paola, jak i reportera, mamy więc do czynienia z rozmytą, niejednoznaczną fokalizacją, wybór między mentalną rekonstrukcją sceny z punktu widzenia klęczącego czy też obserwującego z boku człowieka należy do czytelnika. Decyzja nie pozostaje bez związku ze stopniem identyfikacji (por. Płuciennik 2004: 25–45) i w konsekwencji także przychylności, którą odbiorca obdarza żebrzącego Włocha.

Uwaga narratora koncentruje się na stanach Paola: emocjonalnych („z pewnym wahaniem”, „w zapamiętaniu”), poznawczych („pochłonięty pracą”, „w zapamiętaniu”, „zdaje się w ogóle nie dostrzegać”, „sposprzeza”) i somatycznych („pochylony”, „pomagając sobie [...] koniuszkiem [...] języka”, „ukradkiem”). Wiele spośród wymienionych stwierdzeń można by określić, za Jarosławem Płuciennikiem (2004: 37), emotikonami, czyli „literackimi sposobami zasugerowania czytelnikowi stanu emocjonalnego postaci literackiej poprzez reprezentację jego cielesnych, fizycznych objawów emocji, jak również językowych symptomów”. W przypadku cytowanego fragmentu *Spotkań* nie można mówić o przeniesieniu punktu widzenia na bohatera, o oglądzie świata przedstawionego jego oczami, ale sygnały symulacji jego doświadczenia przez narratora – choćby stwierdzenie, że poruszając językiem, Paolo pomagał sobie w malowaniu – są dość wyraźne.

Współodczuwanie narratora z bohaterem, zachęcające również czytelnika do symulacji, jest istotne nie tylko jako świadectwo psychologiczne – nie bez znaczenia pozostaje aspekt ideologiczny. Znacząca okazuje się koncentracja uwagi narratora na spostrzeżeniach i zachowaniu chłopca wobec rzucanych mu pieniędzy. Dostrzeżenie – oraz zaznaczenie w tekście – autentycznego zaangażowania i emocji stanowi o sile identyfikacji, a zarazem pozwala na przedstawienie chłopca jako niewinnej ofiary moralności burżuazyjnej. Jak

dowiadujemy się z dalszych partii *Spotkań włoskich*, Paolo został przyuczony do zdobywania pieniędzy żebraniem właśnie przez owe datki, na które początkowo reagował zdziwieniem. Dowiadujemy się także, że „był to chłopiec wyjątkowo inteligentny i urzekający wybuchowym włoskim entuzjazmem” (Brandys 1953: 15). Już z przytoczonego wcześniej fragmentu można wnioskować, iż sympatia autora wobec tej postaci nie pozostaje bez związku z jej narodowością.

Aby możliwe było wyciąganie bardziej ogólnych wniosków na podstawie stosowanej przez Brandysa fokalizacji włoskich bohaterów, potrzeba jednak prześledzić prawidłowości na większej liczbie przykładów.

Dla przedstawień postaci w *Spotkaniach włoskich* charakterystyczna jest koncentracja narratora na ich mimice, a w szczególności na wyrazie oczu. Można wręcz zaryzykować tezę, że to podstawowy sposób prezentowania w reportażu stanów wewnętrznych bohaterów. Poniżej przedstawiam kilka spośród kilkunastu odnalezionych przeze mnie u Brandysa przykładów:

1. Pytał mnie z lękiem w oczach, czy jego rysunki są coś warte (1953: 16).
2. Nie oczekiwali już pomocy od nikogo. Oczy ich były obojętne i puste (1953: 14).
3. Przodem szły czarne megieri z przedmieść, z oczami płonącymi zemstą (1953: 26).
4. Ale w spojrzeniach, które witają nas w Pietra Lata, nie ma życzliwej ciekawości, jaka spotyka cudzoziemców na ulicach Rzymu i innych miast włoskich. [...] mieszkańcy Pietra Lata przyglądają nam się posępnie, nieufnie (1953: 47).
5. Przed progiem jednego z baraków siedzi ponura wyschła kobieta z niemowlęciem przy piersi. Znowu napotykam posępne nieruchome spojrzenie, pełne nieufności (1953: 48).
6. Śmielsza wysuwa się o parę kroków, lecz w jej wielkich czarnych oczach ciekawość walczy z nieufnością i lękiem (1953: 52).
7. [Policjant] odwraca się do chłopca i przez dłuższą chwilę piorunuje go wzrokiem. [...] Chłopiec najwidoczniej zмага się z ogarniającym go strachem. Naraz aż mruży oczy w nagłej decyzji (1953: 66).
8. Mężczyzna lekko kuleje, a jedno oko ma przysłonięte czarną opaską. [...] Wystarczy ucisnąć jego twardą szorstką dłoń i spojrzeć tylko przez chwilę w jedyne oko, którego jasny błękit przedziwnie kontrastuje z ciemnobrunatną skórą twarzy, aby stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że sekretarz jest człowiekiem stanowczym i nawykłym do rozkazywania (1953: 48).
9. Na ławie oskarżonych zasiadł człowiek młody jeszcze i krwisty, o zadartym nosie i zuchwałych oczach (1953: 19).

Jak widać, w *Spotkaniach* opis oczu napotkanych przez narratora postaci pozwala mu na fokalizację ich stanów emocjonalnych i psychosomatycznych (głód), a nawet usprawiedliwia sądy na temat domniemyanych cech charakteru (żarliwość, stanowczość, apodyktyczność itp.) lub życiowego doświadczenia (zniechęcenie, nieufność itp.). I tu nie można pominąć interpretacji

w kluczu ideologicznym – zuchwały jest faszysta, księżę Borgia, nieufni są mieszkańcy ubogiej dzielnicy Pietra Lata, ponieważ widząc cudzoziemca, sądzą, że to Amerykanin. Nie należy jednak na tym poziomie poprzestawać.

Powyższe przykłady, także przez częstotliwość występowania w tekście, świadczą, że ten sposób wprowadzania do narracji niefikcjonalnej stanów wewnętrznych bohaterów jest dla utworu istotny. W sytuacji gdy nie są uprawnione twierdzenia wprost mówiące o emocjach, intencjach czy osobowości bohaterów – zwłaszcza gdy autor nie chce bądź nie może przytoczyć ich wypowiedzi (np. ze względu na słabą znajomość języka lub obowiązującą/wybraną konwencję literacką) – emotikony pozwalają na zawarcie w tekście elementów istotnych dla interpretacji komunikatu. Pozwala to również na przekazanie informacji na temat sytuacji osób w sposób plastyczny, pobudzający do współczucia, zapadający w pamięć: z takim przypadkiem mamy do czynienia między innymi w opisach ubogich dzieci czy rzymskich bezdomnych zamieszkujących rejon Monte Caprino (przykłady 1, 3, 4, 8). Znaczniki emocji pozwalają jednak zaświadczyć również o temperamencie obserwowanych osób czy też ich normach kulturowych dotyczących okazywania uczuć. Doskonałymi przykładami są opisy ulicznego sprzedawcy grzebieni, który w niezwykle dramatyczny sposób zachęca do zakupu, czy też Marca, kolportera komunistycznego dziennika „Unità”, bardzo żarliwie zabiegającego o zainteresowanie sprawą:

Bo nie ulega wątpliwości, że rudy sprzedawca grzebieni [...] był jednym z owych wielkich i zapoznanych talentów aktorskich, od jakich roi się rzymska ulica. [...] Szydziły jego oczy, ręce, płomienne włosy i czerwony szalik – szydziły z zuchwalca, który śmiałyby twierdzić, że szklane grzebienie mediolańskie nie są najwyższym osiągnięciem współczesnej sztuki grzebieniarskiej. Gdy imaginowany przeciwnik był już zmiażdżony należycie, wówczas cała namiętność, nagromadzona w chudym ciele rudego akwizytora, wybuchała w ostatecznym krzykliwym tryumfie [...] (Brandys 1953: 12).

[Marco] płomieniem swych czarnych oczu i żarem swej wymowy przepala najgrubszy mur obojętności. Prowokuje ich do dyskusji tak długo, aż wreszcie włoskie temperamenty tamtych zapalają się od jego włoskiego temperamentu. [...] w młodym komunście włoskim pali się iskra tego samego żaru, jaki ongiś rozpłomieniał największe duchy jego kraju: Arnolda z Brescji, Galileusza i Giordana Bruna (1953: 53–54).

Oczywiście tak pobieżna analiza nie uprawnia do wyciągania daleko idących wniosków odnośnie do wyobrażeń polskiego reportera na temat życia wewnętrznego czy sfery doznaniowej jego włoskich bohaterów, wystarcza jednak – jak sądzę – aby móc stwierdzić, że pojęcie fokalizacji zmysłowej, jako techniki pośredniego dostępu do stanów wewnętrznych – psychicznych i somatycznych – bohaterów nietożsamyh z narratorem, jest użytecznym środkiem badania literatury, gdy traktujemy ją jako źródło wiedzy antropo-

logicznej. Gatunki niefikcyjne, a w szczególności proza reportażowa i podróżnicza, analizowane pod kątem technik focalizacyjnych, mogą stanowić cenny materiał do badań nad wyobrażeniami przedstawicieli jednej kultury na temat cech umysłowości czy wrażliwości innej grupy. Analiza zbioru szkiców Mariana Brandysa pozwoliła również zwrócić uwagę na mnogość innych uwarunkowań rządzących literackimi przedstawieniami doznań postaci – uwarunkowań natury ideologicznej, politycznej, estetycznej – które sprawiają, że konieczna jest, nawet w przypadku prozy niefikcyjnej, daleko posunięta ostrożność w odnoszeniu przedstawień emocji bohaterów literackich do zjawisk z zakresu psychologii.